



Sanja Cvetnić

Filozofski fakultet, Zagreb

Portreti Leandra Bassana u Hrvatskoj

Izvorni znanstveni rad – *original scientific paper*

Predan 26. 7. 2004.

Sažetak

Tema rada su tri djela pripisana Leandru dal Ponte, odnosno Leandru Bassanu (Bassano del Grappa, kršten 26. lipnja 1557. – Venezia, 15. travnja 1622.). Prema arhivskim podacima i istraživanjima slikareva opusa, portret donatora biskupa Teodora Dieda na oltarnoj pali Sv. Trojstva u korčulanskoj katedrali može se datirati ubrzo

nakon 1615. godine. Restauratorskim zahvatima otkriven je natpis koji iznimno kvalitetan Obiteljski portret s tri figure u Pomorskom i povijesnom muzeju Hrvatskoga primorja u Rijeci datira u 1601. godinu. Dvostruki Portret supružnika u privatnoj zbirci Pernar u istome gradu nije do sada objavljen.

Ključne riječi: *Leandro Bassano, portret, slikarstvo, Venecija, 17. stoljeće*

Tri djela pripisana Leandru dal Ponte, odnosno Leandru Bassanu (Bassano del Grappa, kršten 26. lipnja 1557. – Venezia, 15. travnja 1622.) – portret donatora biskupa Teodora Dieda na oltarnoj pali s ikonografskom temom Sv. Trojstva u korčulanskoj katedrali, *Obiteljski portret s tri figure* u Pomorskom i povijesnom muzeju Hrvatskoga primorja u Rijeci i *Dvostruki portret* u privatnoj zbirci u istome gradu – tema su ovoga rada.¹ Prije nego što se upustimo u razmatranja pojedinih slika, valjalo bi se osvrnuti na pitanje kako se portret u pojedinim povijesnomjetničkim tradicijama definira ili se definirao. Primamljiv izazov otvorio bi više problema nego što ih je ovim istraživanjem o malom dijelu hrvatske baštine, o trima portretnim djelima jednoga venecijanskoga slikara, uopće primjereno učiniti. Stoga ću samo naznačiti nekoliko motrišta. Jacob Burckhardt (1818.–1897.) u studijama o renesansnom portretnom slikarstvu u Italiji (1898.) i Max J. Friedländer (1867.–1958.) u ogleđima o slikarskim vrstama (1947.) odredili su široku problematiku portreta – od koncepcije »sličnosti«, preko portretne tipologije do složenih pitanja njegove društvene funkcije, uloge unutar sakralne tematike, odnosa slikara spram naručitelja, porasta sakupljaštva i drugih uloga koje je portret imao.² Gotovo stotinu godina nakon prvih osvrta, Lorne Cambell, autorica knjige *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries* (1990.) odstaje od definicije: »Pokušaj određivanja riječi 'portret' nije poželjan, a nije ni moguć.«³ Norbert Schneider u popularnom pregledu *Porträtmalerei* (1992.) pojavu portreta određuje vremenski i po sadržaju, ali ga ne definira kao slikarsku

vrstu.⁴ Osim portreta pojedinaca, uzorne renesansne teme, u okviru portretne tematike javljaju se portreti donatora, kao na našem primjeru iz Korčule, za koji arhivski dokumenti navode da je biskup na oltarnoj pali »proprium imaginem relinquit«, odnosno da je ostavio vlastitu sliku, obraz, lik – portret. Nadalje, u portretnoj se vrsti razabiru podvrste: autoportreti, grupni portreti,⁵ portretne značajke razvidne u svetačkim i mitološkim figurama, grupni portreti riješeni kao prizori, dvostruki portreti, portretni nizovi, a po odabranu kadru i impostaciji portretiranoga: reprezentativni portreti cijelih figura, konjanički, sjedeći ili pak posve približeni portreti poprsja ili glave.

U atributivnomu gustišu koji je Jacopo Bassano ostavio za sobom, zajedno s četvoricom sinova, nećacima, zetovima, članovima radionice i brojnim sljedbenicima, Leandro Bassano – uz brata Francesca – ipak zauzima prepoznatljivo mjesto. Među svim Jacopovim nasljednicima upravo njega, Leandra, izdvaja Marco Boschini (1613.–1678.) u uputama za slikarsku plovdbu zamršenim venecijanskim estuarijem (La Carta del Navegar pitoresco, 1660.). Po Boschiniju – kada bi bilo točno vjerovanje o seljenju duša, što je mislio »ludi« Pitagora (»mato da ligar«) – moglo bi se reći da se baš u njega preselio slikarski talenat oca i drugih velikana *cinquecenta*: »Si fusse vera la falsa opinion / De Pitagora, mato da ligar, / Che credeva che avesse da passar / L'Anima d'un in l'altro a riolon, // Dirave che i xe tanti ispiritai, / E che l'Anima apon-to de Tician, / De Paulo, de Zorzon e del Bassan, / E d'altri, in questi i fusse trasmigrai. // (...) // Gh'è quel del Friso, con



1. Leandro Bassano, *Sv. Trojstvo s Bogorodicom, apostolima i s portretom Teodora Dieda*, nakon 1615., Korčula, Katedrala sv. Marka

1. Leandro Bassano, Holy Trinity with Madonna, Apostles and a Portrait of Teodoro Diedo, after 1615, Korčula, St Mark's Cathedral

Mafio Verona, / Leandro da Bassan, el bon Carleto, Domene- go Robusti Tentoreto: / Ognun de questi merita corona.«⁶ Usprkos istaknutu mjestu na opustošenoj slikarskoj sceni s početka 17. stoljeća u Veneciji, i Leandro je jedan od tvorca produkcije *seriatum*, odnosno širenja i zamora basaneške retorike, ponajviše u kasnijoj proizvodnji velikih narativnih prizora i u oltarnim palama. S druge pak strane, pokazao je i najveći odmak od očeva uzora upravo u portretima. U pre-

gledu venecijanske umjetnosti 17. stoljeća (La pittura vene- ziana del Seicento) Rodolfo Pallucchini (1908.–1989.) sažim- lje Leandrov put kao portretista, od početaka u očevoj radio- nici uz ugledanje na Tintorettove uzore, do kasnijih skre- tanja prema bolonjskim iskustvima Bartolomea Passerottija i caraccijevskome naturalizmu.⁷ Portretna rješenja u kojima interpretacija portretiranoga obuhvaća ambijentaciju u pripa- dajuću scenografiju i u kontekst životne situacije, udaljuju



2. Leandro Bassano, *Sv. Trojstvo s Bogorodicom, apostolima i sv. Dominikom*, oko 1590.–1595., Venecija, Dominikanska crkva Ss. Giovanni e Paolo
 2. Leandro Bassano, *Holy Trinity with Madonna, Apostles and St Dominic*, ca 1590–95, Venice, Dominican Church of SS. John and Paul

se ne samo od Jacopa Bassana i Jacopa Tintoretta nego i od manirističke retorike portreta uopće. Kao vrsnoga portretista prepoznali su ga već suvremeni naručitelji. Od 1585., kada se preselio u Veneciju, odnosno od 1588., kada je upisan u *Fraglia dei pittori*, Leandro dal Ponte potretirao je sve venecijanske duždeve, po čemu Livia Alberton Vinco da Sesso (1992.) zaključuje da je bio službeni portretist.⁸ Stoga, kada se drugi crkveni ili svjetovni dostojanstvenici, ili pak imućni

građani, odlučuju naručiti portret od Leandra dal Ponte, to je vrlo ugledan odabir. Osim toga, upravo jedan duždevski portret, onaj Marina Grimanija (Dresden, Gemäldegalerie) iz 1595./1596. godine, donio je Leandru, jedinom iz provincijske obitelji Dal Ponte, titulu viteza sv. Marka, koju je nakon toga rado dodavao potpisu (*Eques, Aequus, Cavaliere*).

O oltaru Sv. Trojstva (tradicionalno zvanome i sv. Jakova) i oltarnoj pali (sl. 1)⁹ iscrpno je pisao Cvito Fisković (1908.–



3. Leandro Bassano, *Obiteljski portret*, 1601., Rijeka, Pomorski i povijesni muzej Hrvatskoga primorja
3. Leandro Bassano, *Family Portrait*, 1601, Rijeka, Maritime and History Museum of the Croatian Littoral

1996.) u često citiranoj monografiji o korčulanskoj katedrali (1939.).¹⁰ Na tom je mjestu oltarnu palu pripisao Leandru, a ne Jacopu, kako je do tada bilo uobičajeno. Datirao ju je u 1622. godinu i identificirao Teodora Dieda, a ne Tomu Malumbru kao portretiranoga. U desetljećima nakon objave disertacije Cvita Fiskovića, Leandrov je opus znatno bolje istražen nego što je bio krajem tridesetih godina 20. stoljeća. Spomenimo samo drugo izdanje Arslanove temeljne knjige *I Bassano* (1960.), različite izložbe posvećene Bassanima u Francuskoj (*Bassano et ses fils dans les musées français*, 1998.), Španjolskoj (*Los Bassano en la Espana de oro*, 2001.) i u rodnome Venetu.¹¹ Novija arhivska istraživanja, prvenstveno Bože Baničevića (2003.), rasvijetlila su dodatno naručitelja Dieda, ali i povijesne prilike u korčulanskoj biskupiji u vrijeme njegova petnaestogodišnjega stolovanja (1611.–1625.). Dominikanac Teodor Diedo, u dokumentima Dedo (1571.–1627.), na mjesto korčulanskoga biskupa stigao je napuštajući službu priora venecijanskoga samostana svoga reda, poznatoga po jednoj od najraskošnije opremljenih crkava – Ss. Giovanni e Paolo (Zanipolo). U toj se crkvi i danas nalazi Leandrova pala *Sv. Trojstvo sa sv. Dominikom* (sl. 2) na istoimenu oltaru u prvoj kapeli lijevo od oltara. Arslan (1960.) predlaže dataciju za tu sliku »možda 1590.–1595.«, a za korčulansku »možda djelo iz 1580.–1585.«,¹² no arhivski izvori uvjerljivo govore za kasniju dataciju korčulanske pale (njezin je naručitelj u Korčulu stigao tek 1611.), tako da ju možemo smatrati varijantom slike iz venecijanske crkve Za-

nipolo. Cvito Fisković podsjeća na podatak da već Giannantonio Moschini (1815.) spominje Leandrovu palu u dominikanskoj crkvi u Veneciji i »kopiju te kompozicije koju je slikar napravio za korčulansku katedralu«.¹³ Ali, godina 1622. kao vrijeme nastanka ne čini se posve uvjerljivom. Korčulanska pala svojom vrsnoćom zaista upućuje na Leandra, a u godini smrti (1622.), sa šezdeset i pet godina, on više nije bio ni upisan u *Fraglia dei pittori*. Prema vizitaciji samoga Dieda iz 1615. godine, vidljiva je odluka da se oltar obnovi, a oltarna pala naslika poput starije, što je uobičajena pomirbena formula i najčešće se odnosi na ikonografiju.¹⁴ Godinu 1615. možemo uzeti kao *terminus ante quem non*, a sporna godina 1622., koju navode vizitacije znatno kasnijih biskupa – Mihovila Tome Trialija iz 1762.–1763. i Šimuna Spaltina iz 1777. – po kojima je Diedo upravo tada obnovio oltar, ne mora biti određujuća i za nastanak same slike, nego samo *terminus post quem non*.¹⁵ Mislim da je ona naručena ubrzo nakon biskupove odluke iz 1615. godine, jer je ovaj sposobni – tada četrdesetčetverogodišnji biskup – svoje naume provodio brzo i uspješno, što je vidljivo iz dokumentacije o njegovoj pastoralnoj djelatnosti u biskupiji.¹⁶ Osim toga, dob portretiranoga na oltarnoj pali odgovara dobi biskupa Dieda 1615. godine, ili ubrzo nakon toga. Biskup je po uzoru na Leandrovu oltarnu sliku u matičnoj crkvi svoga reda u rodnoj Veneciji, iz koje je došao u Korčulu, naručio je od istoga slikara istu temu za oltar, također prvi do glavnoga (ali desni). Na mjestu osnivača dominikanskoga reda, sv. Domi-



4. Leandro Bassano (?), *Dvostruki portret*, Rijeka, privatna zbirka

4. Leandro Bassano (?), *Double Portrait*, Rijeka, private collection

nika, dao je naslikati vlastiti portret kako se klanja Sv. Trojstvu, ostajući tako u molitvi stoljećima u katedrali i u gradu koji mu je sveukupno petnaest godina bio dom. Odjeven je u najsvečaniju odjeću, koja proviruje iz rakošnoga pluvijala obrubljena zlatovezom. Plašt mu zatvara tijelo u stožasti oblik. Mitru i pastoral, znakove biskupske časti, ostavio je na tlu. Diedovo podrijetlo iz patricijske venecijanske obitelji, obrazovanje (doktor teologije) i pripadnost propovjedničkome redu objašnjavaju velik ulog u život, obrazovanje i crkvenu disciplinu korčulanske biskupije, kojima je zaslužio status jednoga od najznačajnijih i najzaslužnijih njezinih biskupa.¹⁷ Osim brige za druga otočka mjesta, prije svega Blato, ali i Punat, Žrnovo, Lumbardu, Čaru (iz Diedova vremena najvjerojatnije potječe druga Leandrova slika na Korčuli, *Nevjera sv. Tome*,¹⁸ a daljnja bi istraživanja otkrila možda još koji trag venecijanske veze biskupa naručitelja i slikara, primjerice na medaljonima posvećenima otajstvima krunice na oltaru u Blatu), Diedo se brinuo i za obrazovanje svojih klerika. Učeni svećenik Emanuele di Stella postaje učitelj gramatike u Korčuli, a subraču je trebao poučavati »ne samo gramatici nego i humanističkim disciplinama (...). Isto tako će don Emanuel poučavati sve sinove siromaha sposobne za nauke koji već znaju čitati«. ¹⁹ Zanimljiv je i njegov odlučan prijekid običaja koje nije smatrao ispravnima: »Primijetio je naime da u gradu vlada pogrešan odgoj ženske mladeži. Roditelji bi naime ostavljali svoje kćeri kod kuće preko službe Božje pod izlikom da će tako bolje sačuvati vrlinu stidljivo-

sti i da će tako biti pošteđene od izlaganja pogledima muškog svijeta. Posljedice takvog nastranog odgoja bile su kobne za mnoge obitelji. Takve djevojke ostavljene same u svojim kućama preko službe Božje bez roditeljskog nadzora upadale su u opasnosti trivijalnog ljubakanja, i što je bilo još gore, upadale su u vanbračnu vezu s kobnim posljedicama.«²⁰ Posebno se brinuo za dostojno uređenje crkve, česte pastoralne obilaske biskupije, redovite izvještaje Rimu i bogatu dokumentaciju, koja nadmašuje sve ranije i kasnije biskupe. Sve su to naponi zbog kojih biskupa Dieda prepoznajemo kao iznimno vrijednoga poslijetridentskoga biskupa. Međutim, njegova je impostacija na oltarnoj pali arhaična, a ne suvremena. Ne razlikuje se nimalo – recimo – od impostacije Jacopa Pesara na Tizianovoj *Pali Pesaro* u crkvi Santa Maria Gloriosa dei Frari u Veneciji, nastaloj stoljeće ranije (1519.–1526.) ili od rješenja Leandrova oca Jacopa Bassana za slične zadatke, primjerice na *Portretu čovjeka u molitvi* (oko 1570.) iz zbirke u Palazzo Rosso u Genovi. Za razliku od sv. Dominika na Leandrovoj pali iste tematike u venecijanskoj crkvi Zanipolo, čije je kompozicijsko mjesto zauzeo na korčulanskoj varijanti, biskup ne sudjeluje u uzbuđenju zbog vizije Sv. Trojstva, nego ostaje miran, gotovo pasivan promatrač. U ikonografiji nakon Tridentskoga sabora svetac – pa makar bio i srednjovjekovni kao sv. Dominik – iskazuje svoju svetost upravo vizijama, ekstazama i drugim nadnaravnim komunikacijama, a za pobožnoga biskupa ostaje prikladan ipak znatno raniji način portretne impostacije.²¹ Naglasak

na njegovoj odvojenosti od ostalih figura prizora čitamo i u tretmanu draperije. Biskupov pluvijal pada u teškim, bestrano ravnim naborima, a odjeća drugih sudionika uzbuđena je pokretima, ona vijuga, opasuje tijela i dodatno pridonosi dojmu uzbuđenosti prisutnih vizijom Sv. Trojstva. Arhaičnost impostacije ovdje možemo pročitati i kao manirističku značajku: »Kao i drugdje u Italiji, tako i u Veneciji, u Leandrovu slikarstvu, koje je istančanije nego što je veliko«, piše Edoardo Arslan o slikarevim djelima s početka 17. stoljeća, »manirizam se trudi preuzeti neke arhaizme koji dobro odgovaraju učenoj, izmučenoj i misaonoj prirodi ove umjetnosti.«²²

Posve drugačiji pristup portretnoj tematici očituje Leandro na *Obiteljskom portretu* iz Pomorskoga i povijesnoga muzeja Hrvatskoga primorja u Rijeci (sl. 3).²³ Atribuciju je postavio Grgo Gamulin 1973. godine.²⁴ Za razliku od Teodora Dieda, o portretiranim nemamo nikakve podatke osim vizualnih i zapisa povrhu muškarca: »AÑO [u gornjem dijelu prerezano] / ÆTATIS / SVE. 70. / 1601« i žene: »ÆTATIS / SVE. 70. / 1601«. Dob vršnjaka od sedamdeset godina i godinu nastanka – 1601. – otkrio je tijekom restauratorskih radova na slici (2002./2003.) Pavao Lerotić,²⁵ otklonivši tako nedoumice oko datacije ove slike koje su varirale od 1560-ih i 1570-ih godina²⁶ do točnoga, ali općenitoga smještaja u prvo desetljeće 17. stoljeća.²⁷ Postupak restauriranja potvrdio je i visoku kvalitetu djela usprkos nepovratnoj kolorističkoj alteraciji (uglavnom zelenih tonova) i višestrukoj promjeni formata. Pred ovim, *Obiteljskim portretom*, vjerojatno djeda i bake s unukom (ili praunukom?), stojimo pred vrhunskim Leandrovim portretističkim dosegom. Znatno dublje nego što bi nam to mogli otkriti bilo koji drugi zapisi, čitamo emocije jednoga nepoznatoga starijega para koji ponosno pokazuje svoj odvjetak i vjerojatno ostavlja portret unuci na sjećanje. Njihova lica naturalistički su opisana. Oči muškarca previše su približene, nos je kriv, a lice opaljeno poput ljudi koji mnogo vremena provode na suncu. Pogled upravljen promatraču nevoljak je i odaje čovjeka koji je više naviknut na aktivnost nego na dugo poziranje. Bijeli ovratnik mu se nespreno nabire, a jedino prsten na kažiprstu i rukavice u desnici daju dojam »gospoštije«. U opisu žene Leandro je bio nešto milostiviji, a upravo to sučeljavanje žene i muškarca na portretu nosi naboj psihološke karakterizacije kroz međusobni kontrast. Ona je bljeđega inkarnata, prirodija u svojoj zaštitničkoj gesti prema unučici, fizički i psihički joj je bliža, ali – kao i muškarac – odaje dojam skromnosti. Osim prstena na kažiprstu i prstenjaku, gotovo je posve bez ukrasa, a umorne oči, uveli obrazi i razrijeđena kosa, iako bez sjedina, odaju joj dob. Pogled joj je također upravljen promatraču i nešto otvoreniji od muževljeva. Odjeća para gotovo je akromatska. Par je riješen suzdržano, pogotovo u kromatskom smislu. Njihova akromatičnost služi kako bi pojačala kontrast središtu kompozicije i – očito – središtu života portretiranoga para, unučici koja okićena sjedi na stolu, poput lutkice za izlog. Ona ne gleda promatrača kao što to radi stariji par, nego je glavu pomaknula u stranu promatrajući cvijet u desnici – karamfil – simbol »čiste i nesebične ljubavi«.²⁸ Uvjerljivost i trenutnosti dječje poze, te *genre* opuštenosti cijele slike, pomaže nadahnuto smišljeni detalj. Djevojčica se podupire desnom nogom o donji rub slike i prelazi tom sitnom iluzijom, ili subverzijom Albertijeva prozorskoga okvira, u

gledatelj, realni svijet. Dijadema, biseri i cvijeće u kosi, čipka i koralji za zdravlje oko vrata, veća koraljna ogrlica na prsima, raskošna i šarena odjeća sa skupocjenim zlatovezom i pecivo u ljevici odaju jasnu poruku da joj u okrilju djeda i bake ništa ne nedostaje: ni ljubavi, ni brige, ni hrane, ni ekonomski sigurne budućnosti. U Leandrovu opusu ovo je jedinstven primjer takva rješenja teme obiteljskoga portreta, a po uspješnosti kojom su odnosi protumačeni ovaj se portret ubraja među najljepša djela obiteljske portretne tematike venecijanske škole. U opusu njegova uzora, Jacopa Tintoretta, poznata je tema dvostrukog portreta u kojemu je jedan dio para dijete, ali samo starca s dječakom – *Portret starca s dječakom* (oko 1565., Beč, Kunsthistorisches Museum) i *Portret senatora s dječakom* (oko 1575. Stockholm, Zbirka A. Wilberg).²⁹ Ta se djela mogu tumačiti i kao *Vanitas*, to jest na način kako se teme sučeljenih životnih dobi pojavljuju u slikarstvu sjeverne Europe, najčešće temeljen na oprjci stare i mlade žene, a ne staroga i mladoga muškarca. Na Leandrovu portretu para s unukom više su naglašeni vrlo emotivni odnosi i istančana psihološka karakterizacija nego refleksije o prolaznosti ljudskoga vijeka, koja se – doduše – neminovno nameće u sučeljavanju staroga i mladoga bića.

Treći portret koji se može pripisati Leandro Bassanu do sada nije objavljen, a nalazi se također u Rijeci, u privatnoj zbirci Pernar.³⁰ To je dvostruki portret, muškarca i žene (sl. 4) prikazanih do visine bedara. Natipisima je naznačena dob portretiranih, njezina »ANNOR SVOR XXIX.«, njegova »ANNO ÆTATIS XXXXIII«, a između portretiranih, u visini ramena nalazi se raspelo s basaneški naslikanim Raspetim. Odjeća para naglašena je, pogotovo ženina. Krasni obiteljski zlat: masivna kolajna i dugi lanac, pet prstena i dvije narukvice, po jedna na svakoj ruci, potom dvostruki niz bisera, crtački riješen čipkasti ovratnik čiji bi se uzorak mogao prenijeti sa slike poput modela, i orukavlje. Bogatstvo ukrasa čini jaki kontrast naturalistički, pomalo grubo opisanu ženu licu (usp. osobito nesrazmjer očiju), ali je uloga crteža i dalje naglašena (usporedi bradu). Muškarac je suzdržaniji u ukrasima i misaoniji. U desnici drži papir s natpisom posvete, i mogao bi poslužiti kao put za identifikaciju portretiranih: »Al M.to Mag.ro Sig.æ et Sig.or / (Giu)isseppo Borghesi (?) / Veronae.« Na poleđini slike nalaze se dvije oznake: rukom ispisani broj »3936 (?)« na oštećenoj ceduljici pričvršćenoj na sredini slijevoga okvira, i na okviru slike tiskani natpis na francuskom s atribucijom »BASSAN«.³¹ Naglašena simetričnost kompozicije podcrtana frontalno postavljenim likovima, jednako razdijeljenim zastorom i raspelom u središtu tek je malo razbuđena motivom stola u desnom donjem kutu, koji nema svoju protutežu u suprotnom dijelu. Shematični pokreti ruku, ukočena glava i oboren pogled (rijetki u Leandrovu opusu)³² čine ovaj portret manje raspjevanim, ali ne bez pozornice psihološke inspekcije i vrhunske slikarske interpretacije lica i pojedinih detalja, pogotovo nakita. Usprkos velikoj pozornosti posvećenoj opisu ženina nakita, vlasnica se ipak doimlje grubo – širokoga lica i oštra pogleda, visinom i snagom jednaka muškarcu. On je, naprotiv protumačen kao meditativna osoba, oslonjen na stol, profinjeno dugih prstiju. Potpunom dojmu slike, a ponajviše očitavanju kolorita smeta potamnijeli lak koji slici daje kromatsku monotonost tamnozelenih i mrkih tonova, a koji bi se nakon restauratorskoga zahvata zacijelo bitno diferencirali.

Bilješke

- 1
Rad je u neznatno promijenjenom (skraćenom) obliku izložen na *Dan-ima Cvita Fiskovića VII.* (Orebići–Korčula–Trogir–Šibenik), 3.–7. listopada 2003. Najljepše zahvaljujem organizatorima na pozivu.
- 2
JACOB BURCKHART, *Die Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbils, Das Porträt, Die Sammler*, Basel, G.F. Lendorff, 1898.; MAX VON FRIEDLÄNDER, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag, A. A. M. Stols, 1947.
- 3
»It is neither possible nor desirable to attempt too precise a definition of the word portrait.« LORNE CAMBELL, *Renaissance Portraits*, New Haven, London, Yale University Press, 1990., IX.
- 4
Usp. NORBERT SCHNEIDER, *Porträtmalerei*, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1992., 6.
- 5
Vrhunac izraza doživio u nizozemskih majstora 17. stoljeća Fransa Halsu i Rembrandtu van Rijnu, a vrhunac povijesnoumjetničke obrade u knjizi ALOISA RIEGELA, *Das holländische Gruppenporträt*, u: *Jahrbuch der allerhöchsten Kaiserhauses*, XXII. (Beč, 1902.), nedavno ponovno objavljenoj na njemačkom (Beč, Wuv, 1997.) i po prvi puta na engleskom (Los Angeles, Ca, Getty Research Center for the History of Art and the Humanities, 1999.).
- 6
MARCO BOSCHINI, *La Carta del Navegar pitoresco*, kritičko izdanje, (prir.) Anna Pallucchini, Venezia – Roma, Istituto per la collaborazione culturale, s.a., (1966. ?), 409, 410.
- 7
»Znatno je življa i manje prilagodljiva (očevoj tradiciji) portretna djelatnost Leandra da Ponte. Dok u početku rješava portretne zadatke na Tintoretov način, kako pokazuje *Andrea Frizziero*, portret iz 1581. u Padovanskom muzeju, kasnije prestaje sa spokojnim naturalizmom u predočavanju osobe – mislim na Portret na muškarca s raspelom iz Muzeja Prado – pribjegavajući emilijanskome tipu smještaja portretiranoga, za koji uzore može naći u Bartolomea Passarottija, to jest portretiranju osobe opušteno u vlastitu okružju.«
»Ben piu viva e anticonformista è l'attività ritrattistica di Leandro da Ponte. Mentre agli inizi imposta il ritratto alla Tintoretto, come denota quello di *Andrea Frizziero* del 1581 del Museo di Padova, più tardi egli cessa di obiettivare il personaggio con una più pacata penetrazione naturalistica – si pensi al *Ritratto di gentiluomo con il Crocefisso*, del Museo del Prado –, ricorrendo ad impaginazioni emiliane suggerite da Bartolomeo Passarotti, in modo da ritrarre a suo agio il personaggio nel suo proprio ambiente.« RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano, Electa, 1992. (1981.), 28.
- 8
»Činjenica da je Leandro, od vremena svoga preseljenja u Veneciju portretirao sve duždeve na položaju, osim Nikole Donata, koji je umro otprilike mjesec dana nakon preuzimanja ovlasti, navodi na misao da je zapravo imao službenu dužnost portretista duždeva.«
»Il fatto che Leandro, dal tempo del suo trasferimento a Venezia, ritrasse tutti i dogi in carica, tranne Nicolò Donato che morì dopo circa un mese di dogato, fa pensare che egli abbia effettivamente avuto un incarico ufficiale come ritrattista dogale.« LIVIA ALBERTON VINCO DA SESSO, *Jacopo Bassano. I Dal Ponte: una dinastia di pittori*, Opere nel Veneto, Bassano del Grappa, Ghedina&Tassotti Editori, 1992., 98, 99.
- 9
Ulje na platnu, oko 160 x 100,5 cm.
- 10
CVITO FISKOVIĆ, *Korčulanska katedrala*, Zagreb, tisak Nadbiskupске tiskare, 1939., 59–61. S obzirom na činjenicu da je knjiga teže dostupna, jer – premda tiskana – u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu vodi se kao disertacija (dakle, nije dopuštena posudba niti fotokopiranje), donosim cjelokupni citat koji se odnosi na oltar Sv. Trojstva:
»U apsidi južnog broda nalazi se kameni oltar sv. Trojstva. Nad mramornom baroknom menzom stoji gornji dio oltara, koji se sastoji od dva stupa i kamenog okvira bogato dekoriranog klasičnim i renesansnim motivima izrađenim u plitkom reljefu. (...) Slika se dosad pripisivala mletačkom slikaru Jakobu Bassano da Ponte. Tu Modričevu atribuciju prihvatili su Neumann, Trojanis i ostali pisci. Ali sliku treba pripisati Leandru Bassano, sinu Jakovljevu. Moschini u svojoj 'Guida di Venezia' govoreći o slici sv. Trojstva u mletačkoj crkvi San Giovanni e Paolo, koju je naslikao Leandro Bassano, spominje kopiju te kompozicije koju je slikar napravio za korčulansku katedralu. U korčulanskoj kopiji Leandro Bassano (1557.–1622.) skratio je dimenzije slike i mjesto sv. Dominika u prednjem planu mletačke pale naslikao na korčulanskoj slici bikupa koji je kopiju naručio. Kompozicionu shemu za jednu i drugu sliku preuzeo je Leandro Bassano, učenik i sljedbenik svog oca Jakoba, iz očeve slike *Silazak Duva Svetoga*, koja se čuva u muzeju mjesta Bassano. U vezi s tim navest ću nekoliko podataka o slici i oltaru. Ovaj oltar je još od XVI. st (v. d. 104) poznat pod dvostrukim imenom oltar sv. Trojstva ili oltar sv. Jakova jer se nalazio u brodu koji je posvećen tom svecu i imao svečev kip. God. 1531. ostavio je Marin Konavelić u svojoj oporuci 25 dukata za palu i ostali ukras ovog oltara (v. d. 96). Danjašnji oblik oltara potiče iz XVII. st. Biskup Teodor Diedo u svojoj vizitaciji god. 1615 naredio je da se oltar obnovi i da se za nj dade naslikati nova pala sa sv. Trojstvom slična starijoj (v.d. 109). Spis vizitacije biskupa Tome Triali iz god. 1762., i biskupa Šime Spalatin iz god. 1777., doslovce veli, da je biskup Teodor Diedo obnovio god. 1622 ovaj oltar i ukrasio lijepom slikom u kojoj je dao naslikati svoj vlastiti lik (v. d. 130, 137). Te bilješke biskupskih vizitacija ne slažu se sa Farlatijevim pisanjem. Opisujući život i djela biskupa Tome Malumbra (1463–1513), Farlati piše da je Malumbra dao napraviti sliku, a njegov nasljednik biskup Nikola Nikoničić dao nadodati na slici lik biskupa Malumbre. Pisanje Farlatija, Dimitrija i Trojanisa ne čini nam se vjerojatnim, kad znamo prema gore navedenim dokumentima, da je prvu palu ovog oltara dao napraviti Marin Kanavelić, a drugu biskup Diedo oko god. 1622, a koja se kako vidjesmo i danas nalazi na oltaru. Malumbra je umro oko god. 1513 kad Leandro Bassano još nije bio niti rođen te stoga je vjerojatnije da je biskup Diedo dao napraviti oltar i palu i da je u liku klečećeg donatora na pali Landro Bassano prikazao biskupa Diedo, a ne biskupa Malumbra.«
(Dokumenti na koje se gornji citat poziva:)
Dokument 96 (u knjizi: *Korčulanska katedrala*, 92).
»Atti della Diocesi di Curzola. Ispettorato centrale per culto fasc XXX A.Z.
Testamentum Marini de Canavelis. Die 31 maii 1531. Item voluit expendi per heredes suos ducatos vingti quinque in termino annorum decem post mortem suam in palla altaris et aliis ornamentis dictae capellae S. Jacobi.«
Dokument 109 (u knjizi: *Korčulanska katedrala*, 94).
»Visitatio episcopi Theodori Diedo 1615 B.A.D. V. 20.
Visitatio altaris S. Jacobi in aeternum statua Seti Jacobi; a parte dextera pingatur palla qua contineat Patrem eternum, filium crucifixum et spiritum sanctum inter patrem et filium etc. Restaurentur ut est in palla veteri.«
Dokument 130 (u knjizi: *Korčulanska katedrala*, 97).
»Visitatio ep. T. Triali 1762-1763 B.A.D. v. 156 p.16
Altare S. Trinitatis. D.nus Frater Theodorus Diedo E.pus. Anno D.ni 1622 refecit hoc altare et insigni pictura decoravit in qua propriam imaginem relinquit.«
Dokument 137 (u knjizi: *Korčulanska katedrala*, 98).
»Visitatio ep. Simoni Spalatin 1777. B.A.D. v. 185, p. 6

Altare S. Trinitatis ... est totum lapideum. Antependium vero marmoreum. Icona representat plurimas Effigies. Ill. ac R. dus d. nus Frater Teodorus Diedo Episcopus Anno D.ni 1622 refecit hoc altare et insigni Pictura decoravit in qua propriam imaginem relinquit.«

11

Leandra spominju istraživači koji se prvenstveno bave ocem Jacopom. Usp. bibliografiju Alessandra Ballarina, Williama R. Rearicka, Paola Berdinija, Bernarda Aikeme i Livie Alberton Vinco da Sesso.

12

»CURZOLA (Dalmazia), duomo: Crocifissione e donatore. Forse opera del 1580–85. – Bibl.: ARSLAN, 1538., 473; GAMULIN, 1956., 203 (a Leandro); BERENSON, 1957. (a Leandro).« EDOARDO ARSLAN, I Bassano. I. Testo, Milano, Casa Editrice Ceschina. Amilcare Pizzi S. p. A., 1960., 260.

»VENEZIA, Ss. Giovanni e Paolo, cappella a sinistra della maggiore: Trinità, la Vergine, gli apostoli e S. Domenico. Firmato. Opera notevole forse del 1590–95. – Bibl.: RIDOLFI, 1648., II, 166; RICCHE MINIERE, 1674., CARTELLO, 60; ZANETTI, 1771., 295; VERCİ, 1775., 198; ZANOTTO, Venezia e le sue Lag., II, 112; ARSLAN, 1931., 284; BERENSON, 1932., 1936., 1957.«

13

CVITO FISKOVIĆ (bilj. 10), 60. Citat se poziva na djelo GIAN-NANTONIO MOSCHINI, Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti opera di Giannantonio Moschini, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1815. Korčulansku sliku ne možemo imenovati kopijom, nego varijantom, jer je djelo istoga umjetnika, koji varira vlastito rješenje.

14

Usp. dokument 109 u: CVITO FISKOVIĆ (bilj. 10), 94.

15

Usp. dokument 130 i 137: CVITO FISKOVIĆ (bilj. 10), 1939., 97, 98).

16

Usp. BOŽO BANIČEVIĆ, Korčulanska biskupija 1300.–1830., Split, Crkva u svijetu, 2003., 141–156.

17

Isto.

18

Usp. iscrpan članak RADOSLAVA TOMIĆA, Slika *Nevjerni Toma* Leandra Bassana u Čari, u: *Zbornik Čare* (ur. Miljenko Foretić). Čara, Župni ured, Mjesni odbor, PZ Pošip, 1999., 129.–139. Također: »Njegovom zaslugom najvjerojatnije je nabavljena i slika na glavnom oltaru župne crkve sv. Petra u Čari također od L. Bassana jer je u prvoj Vizitaciji zapovjedio da se za taj oltar napravi doličnija slika.« BOŽO BANIČEVIĆ (bilj. 16), 154.

19

BOŽO BANIČEVIĆ (bilj. 16), 147.

20

BOŽO BANIČEVIĆ (bilj. 16), 148. Zaslužni je biskup imao i sâm nekoliko sitnih slabosti – prema pritužbi općine putovao je otokom o trošku crkava i bratovština, a ne svome, a izbjegavao je također upotrebljavati svoj vosak za svijeće tijekom svagdanjih misa. Usp. BOŽO BANIČEVIĆ (bilj. 16), 154.

21

ÉMILE MÂLE, L'art religieux du XVIIe siècle, Paris, Libraire Armand Colin, 1972., 186.

22

»Come altrove in Italia, anche a Venezia, nella pittura, più raffinata che elevata, di Leandro, il manierismo si perita di riprendere alcuni arcaismi che ben tornano a genio alla natura saputa, tormentata e riflessa di quest'arte.« EDOARDO ARSLANO (bilj. 12), 247.

23

Ulje na platnu, 103 x 109 cm.

24

GRGO GAMULIN, Opere inedite del rinascimento u: *Arte Veneta*, XXVII (1973.), 269.

25

O problemima proteklih zahvata na slici i restauratorskim odlukama pri otkriću natpisa, prethodnih promjena formata i o problemima kolorita – izvijestio je PAVAO LEROTIĆ u iznimno dokumentiranom izlaganju na *Danima Cvita Fiskovića VII.* (Orebići–Korčula–Trogir–Šibenik), 3.–7. listopada 2003.

26

IGOR ŽIC, Zbirka starih majstora Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja u Rijeci. Rijeka, Centar društvenih djelatnosti mladih, 1993., 47, 48.

27

GRGO GAMULIN (bilj. 24), 269.

28

Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, (prir.) Anđelko Badurina, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, Kršćanska sadašnjost, Institut za povijest umjetnosti, 1979., 320, 321.

29

Usp. PAOLA ROSSI, Jacopo Tintoretto. Volume primo. I ritratti, Venezia, Alfieri, s. a. (1974.?), 122, 129, ilustracija 119, 174.

30

Ulje na platnu, 107,3 x 141,2 cm. Najljepše zahvaljujem gospodinu Josipu Pernaru iz Rijeke koji mi je omogućio autopsiju djela u njegovu vlasništvu, pomogao pri mjerenju i omogućio kvalitetne fotografije.

31

»BASSAN. / 2. Portraits / Deux Portraits de famille sur la même toile. Le mari e la femme. L'homme tiene à la main droite une lettre sur laquelle on lit l'inscription suivante. Al M.to Mag.ro Sig.æ et Seg.or Iseppo Bosches VERONA«. Dans le fond à droite – l'âge de l'homme anno aetatis XXXXIII. Un Crucifix est placé entre les deux époux, la femme est représentée debout, la main entre la poitrine, elle est richement vêtue; a sa gauche ont lit l'inscription indiquent son âge, Anno XXIX. / L-H 1«. Natpis na kraju upućuje na neki tip inventarnoga broja.

32

Oboreni pogled na grupnome portretu koji je tretiran kao *genre*-prizor muziciranja (*Concerto*, oko 1590., Firenze, Uffizi) motiviran je pogledom prema notama ili prema drugim glazbenicima.

Riassunto**Sanja Cvetnić****I ritratti di Leandro Bassano in Croazia**

Nell'articolo si discutono i tre ritratti attribuiti a Leandro dal Ponte (Leandro Bassano, Bassano del Grappa, battezzato 26

giugno 1557 – Venezia 15 aprile 1622). Dalle ricerche dell'archivio e dell'opera dell'artista, il ritratto del vescovo Teodoro Diedo (Dedo) nella pala d'altare della Ss. Trinità nella cattedrale di Curzola si può datare nel periodo poco dopo 1615. Durante il restauro dello straordinario *Ritratto familiare* dal Museo marittimo e storico del litorale croato di Fiume è apparsa l'iscrizione con l'anno 1601. Il doppio *Ritratto degli sposi* dalla collezione privata Pernar a Fiume, non è fin adesso stato pubblicato.

Summary**Sanja Cvetnić****Portraits of Leandro Bassano in Croatia**

The topic of this paper is three paintings ascribed to Leandro dal Ponte or Leandro Bassano (Bassano del Grappa, baptised June 26 1557 – Venice, April 15 1622). In the introductory portion, the problems and best known theoretical approaches to the problem of the portrait as genre of painting are touched on. According to archival data and research into the painter's oeuvre, the portrait of the donator, Bishop Teodor Diedo on the altarpiece of the *Holy Trinity* in the cathedral in Korčula can be dated soon after 1615. The previous dating of 1622 was recorded in much later visitations of the second half of the 18th century, and later taken over in domestic literature concerning the painting. The Dominican Teodor Diedo, or Dedo in the documents, (1611-1625), arrived to take up the position of Bishop of Korčula after having left the service of the Prior of the Venetian monastery of his order,

known as one of the most opulently furnished of churches – of SS. John and Paul (*Zanipolo*). In it today there is Leandro's altarpiece of the *Holy Trinity with St Dominic*. According to the visitation of Diedo himself in 1615 it can be seen that the decision was made to have the altar and altarpiece restored, which with his connections with Venice and Leandro, the bishop could well have implemented very fast. Also arguing in favour of vigorous links between the Bishop of Korčula and the Venetian painter are other works by Leandro, ordered at the time of Diedo's incumbency of the diocese (Čara, Blato?). The year of the earlier dating, which is identical with the year of the demise of the painter (1622), when he was not even enrolled among the painters of Venice, is not acceptable. The portrait of Bishop Diedo on the altarpiece is appropriate for the age of forty-four, which is what he was at the time of the visitation. In the posing, which was completely in the tradition of the Venetian portraits of donors in religious paintings like Titian's *Pala Pesaro* (1519-26) or the works of Leandro's father, Jacopo Bassano, for example, *Portrait of a Man at Prayer* (ca 1570), reveals the procedure of quoted archaism that, in the words of Edoard Arslan (1965) »corresponds to the learned, tortured and intellectual nature« of Mannerist art.